ECHO

ROK I.

2

MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ LWOWA

CENA ZESZYTU 30 GR.
PRZEDPŁATA ROCZNA
(10 ZESZYTÓW) ZŁ. 2·50

PAŹDZIERNIK 1936

TREŚĆ:

Sztuka, społeczeństwo i państwo

I.

Spotykamy się często u sfer miarodajnych, a nawet u poważnych muzyków z mniemaniem, że opera jako rodzaj sztuki w naszych czasach nie ma prawa istnienia, bo nie ma ona już publiczności. Nie znaczy to, że już nie ma ludzi, którzy słuchają oper — tacy ludzie istnieją zawsze w dostatecznej ilości; i na Wagnerze, Verdim i Bizecie robi się jeszcze dziś lepsze interesy, niż na Szekspirze, Mickiewiczu i Słowackim. Wspomniane zarzuty nie zaprzeczają zewnętrznemu wynikowi, tylko wewnętrznemu uzasadnieniu teatru operowego. Widzą w operze wykwit czasu, który stał się nam obcy w całej konstytucji społecznej; widzą w formach i środkach opery odzwierciedlenie idei, które w teraźniejszości straciły całkiem swe znaczenie. Sądzą, że tylko bezmyślne przyzwyczajenie i bezwładność umysłu przyczyniają jeszcze operze publiczność i że właśnie ten najdroższy rodzaj sztuki nie wart jest tych wielkich wydatków. Pogląd ten jest fałszywy. Ale obowiązkiem jest poważne rozprawienie się z nim; wymaga tego produktywne dalsze kształtowanie i utrzymanie naszego żywotnego stosunku do opery. Możnaby pogląd ten zbić z rozmaitych aspektów. Raz wyjść z opery jako zjawiska artystycznego, badając świat jej form, jej środków wyrazu, jej postawę sceniczną. Lub następnie badać szczególny rodzaj problemów osnowy i akcji, by stwierdzić w jakim stosunku one stoją do ogólnego życia duchowego i problemów odpowiedniej epoki. Dalej można badać aktywnie ustosunkowanego odtwórcę, by poznać o ile opera poza czysto aktorskim zadaniem daje mu bodźca do rozwoju własnej osobowości. W końcu powstają pyta-

nia: dla kogo pisze się operę, do kogo się ona zwraca i jaki jest stosunek dzieła operowego pod względem charakteru estetycznego i scenicznego zjawiska do publiczności dzisiejszego teatru?

Dopiero badania nad tym poczwórnym aspektem umożliwią zbicie społeczno-estetycznych przeciwników opery.

II.

Łatwiejszy do odparcia, lecz bardziej rozpowszechniony jest inny zarzut przeciw operze, jakoteż innym instytucjom artystycznym; zarzut dotyczący deficytowości tych instytucyj, które w tych ciężkich czasach itd. itd.

Prawdą jest, że nędza jest wszędzie, w każdej gałęzi życia publicznego, u każdego pojedyńczego równie wielka i wszystkim nam równomiernie źle się powodzi. Z nędzą opery i w ogóle sztuki sprawa przedstawia się swoiście, mianowicie nie wierzy się w nią; lepiej powiedziawszy: nie zaprzecza się jej istnieniu, ale znajduje się, że jest ona łatwa do zniesienia i że jej następstwa są bez głębszego znaczenia. Nędza sztuki jest dlatego szczególną, bo napotyka na brak zrozumienia u większości tych, którzyby się mogli przyczynić do jej zmniejszenia; jeszcze gorzej, bo nędza sztuki w swej największej części powstała dopiero w ogóle przez brak zrozumienia u tych, którzy o jej bycie decydują. I dlatego należy i musi się pisać ciągle i co raz to z nowa na ten temat. Nie chodzi o bezowocne żale na temat faktów nie dających się zmienić. Chodzi w pierwszym rzędzie o usunięcie braku zrozumienia, o stworzenie gotowości, by ujrzeć i uznać konieczność opery, koncertów i szkół muzycznych na artystycznym poziomie i znaleść drogi i środki do usunięcia ich nędzy. Ale napotykamy na odpowiedź: niech operę, koncerty i szkoły muzyczne prowadzi przedsiębiorca prywatny.

Przede wszystkim pytania zasadnicze: czy nie należy do zadań państwa i miasta dbać i pielęgnować dobra kulturalne, tylko powinien się o nie troszczyć przedsiębiorca prywatny? Czego wolno żądać od przedsiębiorcy? Chyba nie, by pracował na własną szkodę materialną? Wręcz przeciwnie musimy przyjąć, że na wszelki wypadek będzie próbował zrobić dobry, nawet możliwie dobry interes. I tylko od charakteru pojedyńczego przedsiębiorcy będzie zależeć, czy zechce on swój interes podporządkować artystycznemu przedmiotowi swego interesu. Ale tym samym wydaje się sztukę na łup spekulacji. Deklaruje się sztukę jako przedmiot interesów kupieckich, a mianowicie nie dlatego, że inaczej nie idzie, tylko z uroczystego przekonania, że tak jest słusznie (patrz: Instytucja komercjalna „Polskie Radio").

Jednakowoż dzisiejsza nędza jest zbyt wielka, by wolno było nazwać jakieś zapatrywanie fałszywym, tylko dlatego, że ono nam się nie podoba. Musimy raczej postawić sobie pytanie, czy punkt widzenia, że sztuka jest sprawą prywatną nie jest może przecie słusznym? Bez wątpienia zwolennicy teorii „sprawy prywatnej" po największej części nie mają żadnego stosunku do muzyki. Ale liczba ich jest tak wielka, że musimy zbadać ich zapatrywanie. Przykład praktyczny: jak usprawiedliwić, iż państwo lub miasto nawet w najlepszym wypadku dopłaca do każdego zwiedzającego teatr, operę lub koncert symfoniczny zależnie od stosunków lokalnych 3 do 6 złotych (cyfry dowolne), iż ludzie zwiedzający te imprezy czynią to przeważnie kosztem tych, którzy osobiście dla tego rodzaju sztuki nie mają najmniejszego zainteresowania?

O odpowiedź nie trudno, ale wpierw spróbujemy dalej snuć konsekwencje takiego zapatrywania. Według tej samej logiki możnaby mianowicie argumentować: Poco kupuje państwo obrazy, buduje muzea i łoży na utrzymanie tych budynków?

Komu obrazy sprawiają przyjemność, niechaj sobie je kupuje i wiesza w mieszkaniu — cóż bowiem obchodzą państwo obrazy i tych kilku ludzi, którzy zwiedzają muzea? Według tej samej logiki wolno dalej pytać: poco państwo utrzymuje szkoły, płaci nauczycielom i pilnuje przymusu szkolnego? Kto chce swe dzieci kształcić, niechaj przyjmie sobie odpowiednich nauczycieli. Dlaczego bezdzietni ludzie muszą przyczyniać się do kosztów utrzymania aparatu szkolnego?

Moglibyśmy te pytania jeszcze dalej rozwinąć, ale jest to już zbędne, bo błąd da się już z łatwością wykazać; a błąd ten tkwi w samym pytaniu. Nie będziemy sięgać aż do różnic światopoglądowych, bo logika tych pytań jest bardzo płytka. Są całkiem powierzchowne, nie przemyślane i jednostronnie oparte na zasadzie utylitarności. Nie można sobie wyobrazić, że nawet najzagorzalszy, to znaczy najtrzeźwiejszy utylitarysta mógłby wymagać, by każdy tworzył i utrzymywał sobie własną kolej, własną pocztę, własne bruki i tym podobne rzeczy. Absurdalnym byłoby żądanie, iż zachować należy tylko te instytucje społeczne, które zrzucają nadwyżki. Już rozsądniej byłoby powiedzieć: Albo negujemy w ogóle możliwość i sens jakiejkolwiek własności i wartości społecznej; tym samym negujemy w ogóle ideę społeczności — co jest tak dzikie, że się nie opłaca nawet dyskutować. Albo uznajemy społeczność za wspólnotę interesów, chociażby tylko w sensie praktycznym — wówczas należy wyciągnąć z tego wszelkie konsekwencje. Bo fałszywym jest wówczas zaprzeczanie realnej wartości kulturalnych dóbr, czy to chodzi o szkołę lub teatr. Nie będziemy mówili o znaczeniu tych instytucyj jako bodźców gospodarczego i rękodzielniczego życia. Ponad tym wszystkim stoi jednak fakt, że te duchowe i kulturalne sprawy są na prawdę j e d y n y m r e a l n y m m a j ą t k i e m, który w ogóle mamy. Nie możemy ich wprawdzie zamknąć w kasie lub obcinać z nich kuponów, — ale czy nie mamy już dość kiepskich doświadczeń z tego rodzaju wątpliwymi wartościami materialnymi? Przez co i po co żyjemy w ogóle dziś, gdy materialna substancja życiowa staje się coraz mniejsza?

Wcale tego nie trzeba udowadniać sięgając aż do wyżyn gdzie królują geniusze i do tego co oni zdziałali dla praktycznej strony życia samymi duchowymi wartościami. Możemy zostać na dole, na ziemi. Jeżeli my sami czytamy i piszemy, myślimy i czujemy, pojmujemy i poznajemy — komu zawdzięczamy to, komu jak nie tym potęgom duchowym? A te potęgi, które to zdziałały, które stanowią o poziomie życia i postawie duchowej wielkich ludzi, ba w ogóle świata — te potęgi miałyżby nie być dobrem społecznym? A jeżeli one są nim, to czyż jako poważni ludzie możemy pozwolić, by się stały łupem spekulacji żerującej i szukającej zarobków w sposób bezwzględny. Na prawdę musielibyśmy być głupcami i półgłówkami gdybyśmy się na to zgodzili.

Naszą obronę nie prowadzimy z fałszywego idealizmu. Wręcz przeciwnie, kieruje nami całkowicie trzeźwa, czysto kupiecka znajomość rzeczywistych wartości tych spraw, które mają tylko tę jedną wadę, że nie dadzą się cyfrowo przedstawić w gospodarczym dodatku jakiegoś dziennika. Ale właśnie dlatego chcemy myśleć bardziej po kupiecku i bardziej ekonomicznie niż niektórzy ludzie, którzy sądzą, że mają na to specjalny monopol. Chcemy powstrzymać tych ludzi, by w ślepej ograniczości i powierzchowności swego myślenia — które nawiasem mówiąc nie wystarcza im nawet dostatecznie na własnym polu fachowym — by z braku duchowych sił nie niszczyli duchowych i artystycznych dóbr społecznych.

III.

Znaczenie sztuki każdego rodzaju, czy to będzie plastyka i malarstwo, czy muzyka, sztuka teatralna lua operowa, nie zależy wcale od i l o ś c i k o n s u m e n t ó w.

To nie znaczy, że wystarczy wartościowy obraz lub potężne przedstawienie teatralne pokazać garstce wybranych i że ich duchowe zadowolenie jest wystarczającym usprawiedliwieniem. To znaczy całkiem co innego: twór sztuki powołany do życia jest potęgą duchową, która promieniuje niewidocznie ponad kręgiem bezpośrednich słuchaczów czy widzów, walczy o swoją egzystencję i zwycięża wobec tych, którzy sobie nawet jej nie uświadamiają. Brzmi to może mistycznie, ale nie jest nim wcale. Ludzie dziś jednak nie doceniają emanacji sił duchowych, żywego strumienia który promieniuje, jak w ogóle głównym błędem naszego dzisiejszego stanowiska życiowego jest to, że nie uznajemy ducha jako potęgę realną, jako przedmiotowy, powiedziećby można namacalny fakt siły. Przez to nie zmieniamy w prawdzie faktu jego istnienia, ale usiłujemy się usunąć z pod jego działania. Tę potęgę duchową uczynić żywotną za każdą cenę, ją rozprzestrzeniać i rozgłaszać — oto zadanie sztuki w każdym jej przejawie. Teatr, opera, filharmonia nie może więc pytać się czy dzieła, które wykonują, będą dobrze czy źle odwiedzane, czy zrobią kasę, czy też nie; wolno im jedynie pytać się, czy dzieła te nadają się do wykonania lub nie?

Właśnie w dzisiejszych czasach, w dzisiejszej sytuacji koniecznie musimy sobie uświadomić prawdę: sztuka n i e istnieje po to, by zarabiać pieniądze. Instytutów artystycznych nie wolno prowadzić z myślą o sukcesie gospodarczym. Nie wolno żądać rzeczy prawdziwych, dobrych i pięknych — dodając: pod warunkiem, że można na nich zarobić. W życiu wolno zawierać kompromisy, ale w sprawach sztuki istnieje i może istnieć tylko jedna formułka: wszystko lub nic.

IV.

Pozostaje końcowy postulat jako synteza naszej argumentacji: państwo i miasto powinny się intenzywniej zaopiekować sztuką i wszelkimi instytucjami artystycznymi, powinny je uwolnić całkowicie od trosk materialnych, by mogły spełnić swą misję idealną i praktyczną: szerzyć sztukę jako czynnik siły duchowej.

Jak się ta sprawa lokalnie przedstawia, o tym napiszemy następnym razem.

7+14.

Zaraza muzyczna

Krytyk muzyczny Edward Hanslick, człowiek o niebezpiecznie jasnym umyśle pisał już w roku 1900 artykuł, z którego cytujemy: „Sądzę poważnie, że między setkam szmerów i zgrzytów, które codziennie zamęczają ucho ludzkie i przedwcześnie je stępiają, najbardziej niszczącą jest tortura muzyczna". A dalej: „Uważam panującą zarazę za nieuleczalną i wierzę, że tylko pośrednio dojdziemy drogami ubocznymi, estetycznymi i pedagogicznymi, do zahamowania jej niszczycielskiego pochodu". Drogi profesorze Hanslick, pan to już odczuwał przed laty prawie czterdziestu i odważyłeś się sformułować swoje wątpliwości, a miałeś na myśli tylko fortepian, i to fortepian ręcznie grany, o elektrycznym nawet nie myślałeś, również nie o gramofonie i radio, bo tego jeszcze nie znałeś. Ale jeśli wtedy dla złagodzenia swej jeremiady zakończyłeś pocieszająco, że ostrzegające głosy i umiejętna działalność muzyków z czasem mogą uzdrowić stosunki, to musimy dzisiaj przysłać panu odpowiedź, poza grób, żeś się pomylił. Tak źle, jak dzisiaj, jeszcze nigdy nie było; ale może będzie jeszcze gorzej.

Wprawdzie zaraza fortepianowa (ach! te piękne czasy!) już nie jest groźna. Po pierwsze ilość panienek z lepszego domu kaleczących fortepian silnie się zmniej-

szyła z powodu kryzysu gospodarczego; a po drugie nowa ciężka forma muzycznej „elephantiasis” uczyniła tamtą nieistotną. W rzeczywistości należy poważnie przystąpić do zatrzymania rozwoju zarazy muzycznej, bo zagrożonym pacjentem jest w o wiele mniejszym stopniu maltretowany słuchacz, zaś w większym sama muzyka. Wszyscy, którym dobro muzyki leży na sercu: artyści, krytycy, miłośnicy, wychowawcy i społecznicy powinni się zjednoczyć, by wstrzymać ten rozlew obniżający wartość.

Wobec agresywności dźwięku jesteśmy bezbronni. Oczy można przymknąć, uszu niestety nie. Już Kant stwierdził, że muzyka jest „sztuką natarczywą”. Oto drobne osobiste przeżycie typowe dla stanu, który chcemy zwalczać. Ostatnio w przerwie koncertu po wyjątkach z „Parsifala”udałem się do pobliskiej restauracji, by ugasić pragnienie. Sympatyczny lokal, właśnie odpowiedni dla kilkuminutowego odprężenia. Ale... ledwie usiadłem, gdy rozpoczął działać głośnik uszczęśliwiając gości tangiem. Dla uniknięcia nieporozumień, nie odczuwałem tego za profanację „Parsifala”, również tango było — zresztą przypadkowo — dobre; ale było to nieznośne. Muzyka w każdej sytuacji życiowej. Między tą Scyllą a Charybdą nie ma ratunku.

Nietzsche napisał prześliczny aforyzm: „życie bez muzyki jest poprostu pomyłką, męką, wygnaniem”. Nigdy jeszcze dobre słowo nie zostało gorzej zrozumiane, fałszywiej zastosowane i ordynarniej zmienione w swe przeciwieństwo. Zalew muzyką jest niszczycielski, a zarazem trudny do zaatakowania, bo na nieszczęście jest jeszcze podbudowany duchowo. Straszą stare humanistyczne ideały; przypomina się ludy starożytności, które z gleby muzycznej uzyskały najpiękniejsze plony swej kultury; wspomina się, że Platon chciał podporządkować państwo prawom muzycznym i wierzy się widocznie, że wystarczy produkować muzykę w niesłychanych ilościach, by z powrotem uzyskać podziwianą „kalogatię” Greków. Zaleca się muzykę jako stałą towarzyszkę na ślepej drodze do siły i piękności. Muzyka przy gimnastyce, muzyka na odpoczynek, muzyka przy pracy, muzyka przy jedzeniu — życie bez muzyki jest po prostu niemożliwe.

Taki jest stan faktyczny. Nikt nie będzie przeczył, że winę za opisaną dysproporcję ponosi przede wszystkim muzyka mechaniczna, ściślej mówiąc: mechaniczne przekazywanie muzyki.

Najłatwiejszym, najwygodniejszym i najtańszym sposobem zaopatrzenia się w muzykę jest obecnie radio. Fachowcy od radia usprawiedliwiają przewagę muzyki w programach radiowych tym, że jest ona jedyną drogą do serca radiosłuchacza. Zdaje mi się, że ci panowie mają przesadne wyobrażenia o sercach ludzi, którzy tworzą główny kontyngent ich odbiorców. Ale gdyby nawet cierpieli na suponowane rozszerzenie serca, to jednak pewnym jest, że nie łakną ciągle pokarmu muzycznego. Z wszystkich stron mnożą się głosy przeciw przekarmieniu muzyką. Nie ulega żadnej wątpliwości, iż rola muzyki w radio musi ulec ograniczeniu. Proszę mnie nie pytać co w jej miejsce wstawić. Przyznaję otwarcie, że nie wiem. Ale nie potrzebuję tego wiedzieć, jak długo nie jestem dyrektorem radia. Jak długo nie ma nic innego. nowszego, bardziej pobudzającego — proszę skrócić programy. Muzyka nie nadaje się do wypełnienia dziur. Bezgraniczne przecenianie roli muzyki w radio nie potrzebuje dowodów; głównym zadaniem byłoby zatamować wylew muzyki z głośników oczywiście w sposób mądry. Wszyscy powinni domagać się tego i pomagać w tym celu, byśmy życie bez muzyki znów odczuwali jako wygnanie, zamiast żeby życie z nią było dla nas męką. *16.*

Dyskusja o radio

Techniczna strona radia tak dalece dojrzała, że wkrótce przestanie być przedmiotem koniecznych rozważań. Praca inżynierów posuwa się z przedziwnie wyraźną konsekwencją. Stwierdzenie pojedynczych faz mniej lub więcej doskonałych ma wartość czasową; gdyż chodzi w tym wypadku tylko o twierdzenia, które nazajutrz mogą już stać się nieprawdziwymi. Już dziś jest pewnym, że wszelkie twierdzenia o „niemożliwościach" zostaną pewnego dnia zdezawuowane. Granica osięgalności odsunęła się tak daleko, że praktycznie już się wcale nie liczy. W naszym wypadku da się to sformułować następująco: odtworzenie muzyki w jakości nie różniącej się istotnie od oryginału nawet w szczegółach jest tylko kwestją czasu.

Natomiast radio jako czynnik duchowy w naszej epoce jest kwestią sporną, wątpliwą i drażliwą.

Praca duchowa zaczyna się przy głośniku, słuchawkach i programach na stole mniej lub więcej mieszczańskiego mieszkania. Byłoby to pięknym zadaniem dla pracy kulturalno — krytycznej, by wykazać i wyjaśnić, jakie to ciekawe psychologiczne trudności wiążą się z tym. Kończy się zaś ta praca duchowa przy mikrofonie, wykonawcach i programach wysyłanych w świat. Dotychczas jednak praca ta odbywa się odwrotnie i wyniki są też odpowiednie.

Na ogół początkowe zadania duchowe radia dadzą się określić jako konieczność oderwania się od typowej formy koncertowania, duchowego szkolenia nowych przysłanek słuchania, stopniowego wyrobienia poczucia odpowiedzialności słuchacza wobec audycji wybranej do słuchania, a więc poczucia odpowiedzialności wobec dzieła a nie wobec koncertowego sąsiada lub biletera.

To co na tym polu radiofonie wszystkich krajów osiągnęły jest tak serdecznie nieznaczne, iż trudno o optymistyczną ocenę i prognozę.

W przeświadczeniu ważności tej sprawy zamieszczamy następujący artykuł jako podłoże dyskusyjne, przyjmując pojedyncze jego punkty jako tezy, na temat których wypowiedzieć się mogą wszyscy chętni i zainteresowani. 7.

Radio a kultura muzyczna

Co to jest kultura muzyczna?

Gdy zapytujemy o kulturę muzyczną, musimy przede wszystkim określić, jaką i czyją kulture muzyczną mamy na myśli? Bo to, co w powszechnym rozumieniu uchodzi dziś za kulturę muzyczną jest tylko kulturą pewnej warstwy społecznej, przede wszystkim inteligencji i części mieszczaństwa i tę kulturę uważa się za reprezentanta kultury muzycznej w ogóle. Pojęcie to wymaga jednak gruntownej rewizji. Jeśli przez kulturę muzyczną będziemy rozumieli stan produkcji, formy reprodukcji i typ percepcji muzycznej właściwych pewnej grupie (czy jest nią naród, klasa, jakieś miasto czy wieś) lub pewnej epoce, to staje nam jaskrawo przed oczyma fakt wielowarstwowości dzisiejszej kultury muzycznej wszystkich społeczeństw i narodów. Inaczej przeżywa i tworzy wieśniak, karmiony od pokoleń pieśnią ludową swojej okolicy, inaczej słucha małomieszczanin, którego główną pożywką muzyczną są przeboje, inaczej nakoniec odnosi się do muzyki inteligencja świadoma swej postawy estetycznej, inteligencja dla której i z łona której powstaje de facto właściwa muzyka artystyczna. Odmienne są tu podstawy odbiorcze, odmienne kategorie ujęcia i kryteria wartości. Czyż najmuzykalniejszy skrzypek Podhala czy muzykant huculski ma właściwe chwytniki do ujęcia muzyki beethovenowskiej; czy rzemieślnik, karmiony od dzieciństwa pieśnią brukową znajdzie kiedykolwiek drogę do muzyki Bacha? Bardzo należy o tym wątpić. Jednolita kultura muzyczna jakiegoś kraju czy narodu jest fikcją. Ile klas społecznych tyle kultur muzycznych, tyle odmiennych światów, powiązanych wąskimi kładkami, po przez które jedynie wyjątkowe talenty znajdują przejście. Środowisko, wychowanie, styl życiowy wytwarzają odmienne typy mentalności, odmienną kulturę życiową a w konsekwencji tego i różne rodzaje kultury muzycznej.

Czy radio jest w stanie przyczynić się do rozpowszechnienia kultury muzycznej i czy uczyniło ono już coś w tym kierunku?

Trudna rola radia w jego muzycznej działalności wynika właśnie z tego, że musi ono dotrzeć do wszystkich tych, tak odrębnych grup kultury muzycznej, że musi

być wielopłaszczyznowe, a tym samym niejednolite. Jasnem jest, że uczyniło ono już ogromnie wiele, czyniąc muzykę dostępną wszystkim bez wyjątku warstwom społecznym. I jakkolwiek zastrzeżenia miałoby się wobec działalności radia, tej jednej zasługi nie wolno mu odmówić: rozszerzyło ono zakres konsumentów muzycznych tak znacznie, jakby tego wielowiekowy rozwój nigdy nie mógł uczynić. To rozszerzenie społecznego zasięgu muzyki stworzyło jednak nowe problemy, których dotąd kultura muzyczna warstw wyższych nie nastręczała. Okazało się właśnie, że nowy typ konsumentów muzycznych posiada swoją własną kulturę muzyczną. odrębną i wzgardzoną w prawdzie przez kulturę elity, ale na tyle wkorzenioną i silną, że nie dającą się wchłonąć, ani przeciągnąć na teren kultury elitarnej. Ani chłop ani małomieszczanin nie mają najmniejszej ochoty zrezygnować ze swojej muzyki, tej, którą oni rozumieją, wśród której wyrośli, która ich wyraża, ich raduje i wzrusza. Aby dotrzeć na prawdę do wszystkich, musiało radio rozszczepić teren swej muzycznej działalności na 3 działy: na muzykę artystyczną elitarną, na lekką rozrywkową i na koniec na ludową Jasnym jest, że wpływ radia nie jest i nie może być tak silnym, by prowadził wszystkich swych słuchaczy do zrozumienia muzyki elitarnej, tej muzyki, którą uważamy — i która de facto nią jest — za jedyną muzykę artystyczną. Chłop nadal stoi bezradnie wobec poważnej muzyki; dla subiekta, rozrzewniającego się melodią jakiegoś przeboju, muzyka artystyczna jest nudna; dla muzykalnego inteligenta lub muzyka obie tamte są w pewnym sensie tylko „muzyczką". Oddziaływanie radia nie jest wstanie zmienić postawę odbiorczą swych słuchaczy, postawę, wynikającą z ich środowiska społecznego i wychowania. Tak silnym wpływ radia dotąd nie jest. Natomiast w zakresie każdej warstwy kulturalnej i jej wymogów pogłębia ono znajomość muzyki, czyni ją potrzebną codzienności, choć typu zainteresowań słuchaczy nie zmienia. Radio stwarza w masie zapotrzebowanie muzyki, stwarza więc konsumenta tam, gdzie go dawniej nie było.

Czy przewaga muzyki rozrywkowej działa szkodliwie?

Nie sądzę, by przewaga muzyki rozrywkowej działała szkodliwie. Tym, których zainteresowania idą w kierunku poważnej muzyki nie może zaszkodzić — nie zmieni ich potrzeb na lichsze. Tym zaś, którzy tylko takiej muzyki słuchają — nie pomoże nawet przewaga muzyki poważnej. Trzeba zrozumieć, że przewaga lekkiej muzyki w radio ma swe czysto ekonomiczne przyczyny: ilościowo dominuje ten typ radiosłuchaczy i abonentów, którzy pochodzą z warstwy małomieszczańskiej i mieszczańskiej. Ten typ słuchaczy, z małymi wyjątkami, wymaga właśnie muzyki lekkiej, muzyki, któraby nie zmuszała ich do wysiłku umysłowego, ale działała „naskórkowo". Radio faworyzuje tę warstwę słuchaczy — bo z niej przeważnie czerpie swe dochody. Z niej pochodzą w większości listy, zasypujące rozgłośnie; tylko ten typ słuchaczy ma dość tupetu, by pisać, żądać, krytykować — siebie uważając za oś i centrum społeczeństwa. Chłop czy robotnik boi się pisać, wie że jest „nieuczony" i nie zabiera głosu tam, gdzie coś przekracza jego horyzonty myślowe. Inteligent, artysta — obarczeni różnego rodzaju kompleksami. sceptyczni, przeważnie w pewnym stopniu aspołeczni, nie zabierają głosu, nie wierzą bowiem, ażeby ich uwagi mogły na czemkolwiek zaważyć. Radio jak wszyscy wiemy, ale nie zawsze pamiętamy — jest placówką nietylko kulturalną, ale i ekonomiczną. Państwo i pewna grupa ludzi czerpie z niego dochody i wcale nie ma zamiaru z tych dochodów rezygnować lub je umniejszać tylko dlatego, by pewnej niewielkiej ilości idealistów i fachowych muzyków dogodzić. W układzie programu mają głos ci, którzy płacą, a płacą przeważnie ci, których potrzebom wewnętrznym odpowiada lekka muzyka. Stąd poziom dzisiejszego radia i jego muzycznych programów.

Nowe wytyczne dla radia

Nie wierzę, by jakiekolwiek wytyczne, formułowane przez ludzi stojących poza sferą wpływową w radio, mogły zaważyć na polityce tej instytucji. Jedynym postulatem może być na razie tylko racjonalizacja wzajemnego ustosunkowania tych trzech kultur muzycznych, które w każdym — a więc i w naszym społeczeństwie — dochodzą do głosu. Rozgraniczenie materiału muzycznego powinno oprzeć się na wynikach badań statystycznych wśród radiosłuchaczy, to zaś na ankiecie, przeprowadzonej przymusowo i wszechstronnie. Tylko tego rodzaju badania mogłyby stworzyć bazę dla rozwoju radiowej kultury muzycznej, w ramach każdej z jej warstw składowych.

dr Zofia Lissa

Żale radiowe

Jakąkolwiek dyskusję na temat znaczenia radia dla kultury należałoby — wedle mego zdania — zacząć od ostatecznego stwierdzenia, czy radio ma w ogólności służyć kulturze, a zwłaszcza kulturze muzycznej i czy ma być instytucją kulturalną, czy też przedsiębiorstwem zarobkowym, schlebiającym gustom i smakom większości swych niewybrednych odbiorców, dla których przeładowuje programy audycjami banalnymi, nic wspólnego z kulturą, a tembardziej z kulturą muzyczną nie mającymi.

Na wszystkie bowiem protesty, memoriały, uwagi, życzenia i projekty ze strony tak poważnych abonentów, jak związków kulturalnych, jak wreszcie krytyków, autorów i kompozytorów, spotykamy się stale z odpowiedziami kompetentnych sfer radiowych, że dyrekcja programowa musi się liczyć z życzeniami ogółu, względnie większości radiosłuchaczów i zaspakajać ich życzenia. Że zaś większość ta wychowana w epoce tanga i piłki nożnej, domaga się płytkich, bezwartościowych audycyj, w których powtarzają się wiecznie te same oklepane płyty gramofonowe, że nawet w jadłospisie tych płyt odgrzewają się w pewnej kolejce wiecznie te same, nieśmiertelne dania — wedle zapewnień dyrekcji programowej — wina tego leży jedynie i tylko po stronie tych, którzy właśnie takich a nie innych audycji żądają.

Z tłumaczenia tego wynika jasno, że Radio Polskie przez schlebianie tej większości pragnie z jednej strony za wszelką cenę utrzymania jej na liście swych abonentów — a z drugiej strony liczy tą właśnie drogą na pozyskanie dalszej, jak największe ilości odbiorców, zadowolonych z każdej audycji, w której dominuje „tango łyczakowskie", łomot jazzu, transmisja z jakiegoś meczu, nędzny popis jakiejś dęte orkiestry i tym podobne transmisje żywych lub mechanicznych audycyj słownych lub muzycznych.

Toteż skwapliwe spełnianie przez dyrekcję programową tych życzeń odbiorców o nader wątpliwej estetycznej wrażliwości — jest podobno powodem, dla którego w radio roi się od płytkich zupełnie bezwartościowych audycyj.

Oparcie się dyrekcji programowej na owych życzeniach radiosłuchaczów, jest dla niej niezwykle dogodne. Operuje się bowiem płytami gramofonowymi, co wyklucza potrzebę stwarzania w każdej rozgłośni uczciwego zespołu orkiestrowego i opłacania poszczególnych instrumentalistów, ogranicza się występy przed mikrofonem wybitnych solistów, ilustruje się słuchowiska również płytami gramofonowymi, którymi też przeplatane bywają wszelkie transmisje z zawodów piłki nożnej, boksu itd.

Płyta gramofonowa jest tańsza i to zadecydowało o jej triumfie w radio tak dalece, że nawet słuszne uwagi na temat nagrywania ich w obcych państwach na szkodę polskich muzyków — pozostają bez echa, a co najwyżej powodują wstawienie w ilość ich kilkunastu dobrze już znanych i oklepanych płyt polskich z produkcjami polskich kwartetów rewelersowych, niewiadomo dlaczego „chórami" zwanych.

Jaką wagę przywiązuje kierownictwo radia do audycyj płytowych, dowodzi tego fakt, że nawet prowincjonalne rozgłośnie transmitują "koncerty" z płyt z Warszawy chociaż koszta przewodu telefonicznego są wyższe od ceny danej płyty.

W tej polityce płytowej, jak w ogólności w całym zestawieniu programów gra rolę źle pojęta oszczędność, która dopuszcza wprawdzie horendalne pensje miesięczne dla długiego szeregu stołecznych dyrektorów radiowych, referentów i td., nakazuje jednak niezwykle skąpy sposób wynagrodzenia artystów, wirtuozów, śpiewaków, kompozytorów i td. Skutkiem tego nie każdemu opłaca się współpraca z radiem i dlatego śpiewaczkom np. nie bardzo chce się wysilać nad doborem programu i nad wystudiowaniem nowych utworów, dlatego poważni muzycy i literaci powoli uchylają się od współpracy z radiem. Dlatego cały repertuar radiowy stał się już w całości prawie „oklepany", a do tego stanu doprowadziła jedynie ta źle i niewłaściwie stosowana oszczędność i liczenie władz radiowych na tanią a szeroką popularność Polskiego Radia.

Słyszy się głosy, że oszczędność, stosowana w radio ma swe realne podstawy, że dzięki niej umożliwia się przebudowę stacji nadawczych i powiększenia ich zasięgu. Możnaby się zgodzić z tego rodzaju uzasadnieniem, gdyby w parze z zwiększeniem zasięgu danej stacji nadawczej szło równocześnie zwiększenie jej kompetencyj i usamodzielnienie jej. Czy jednak po to powiększa się zasięg i moc stacji np. lwowskiej, by nadal transmitowała płyty z Warszawy lub „koncert" orkiestry amatorskiej z jakiejś tam Pipidówki? Czy samodzielność i regionalizm danej rozgłośni prowincjonalnej ma się ograniczać jedynie do wygłaszania programu radio-

wego, lokalnych komunikatów lub nadawania płyt i dopiero od czasu do czasu do nadania skromnej audycji w ramach nader kunsztownie skleconego budżetu oszczędnościowego? Czy jednak tych oszczędności nie należałoby szukać gdzie indziej — np. w zmniejszaniu nadmiernej liczby urzędników, referentów i różnych „dyrektorów" centrali warszawskiej i w ich nadmiernie wygórowanych poborach nie stojących w żadnym stosunku do uposażeń urzędników państwowych.

Na ten temat możnaby wiele mówić i cytować, możnaby też udowodnić przy pomocy któregokolwiek programu audycyj codziennych — ile w nich jest banalnych zgoła niepotrzebnych rzeczy, jako mało wartościowy i w ogóle — że ideą przewodnią dyrekcji programowej jest schlebianie szerokim masom słuchaczy, a nie podniesienie kultury, zwłaszcza muzycznej

Wytykanie ednak tych błędów uważam w tej chwili za bezcelowe, a to z tej przyczyny, że bolączki życia kulturalnego i muzycznego mogą zrozumieć tylko ci, którzy ze sztuką mają coś wspólnego. W radio decydujący głos powinni mieć literaci zawodowi i muzycy w pierwszej linii, a ci niestety są tam w wielkiej mniejszości. Tym samym i w radio panuje „kult niekompetencji", którego skutki odczuwają ci, którym na szerzeniu kultury zależy. Wszakże — gdyby nie energiczny protest sfer muzycznych — w jednej z rozgłośni prowincjonalnych byłby powierzony referat o życiu muzycznym, a nawet urząd kontrolera podsłuchowego osobie, która o muzyce tylko deklamować umie i która żadnych muzycznych kwalifikacyj nie posiada!

Nim więc przystąpimy do dyskusji o posłannictwie radia — pytam — co ma o jego egzystencji decydować? Kultura — czy zarobek? Sztuka czy kult niekompetencji?

Wiktor Hausman

Szarady

Czytelnik z prowincji p. Br. Brodzki z Brodów, wielki miłośnik muzyki, niestety nie dość zamożny, by mógł przy okazji każdego koncertu lub przedstawienia operowego udać się do Lwowa, rozkoszuje się chociażby — recenzjami. W długim liście zwierza się nam z pewnych swych boleści: przysyła nam przede wszystkim spis wyjątków z recenzyj dziennikarskich i prosi o ich wyjaśnienie. Znaleźli się chętni w gronie naszych współpracowników i podjęli się tej pozornie łatwej pracy. Ale, o dziwo, sześć osób pracowało i nie wszystko dało się wyświetlić. Może kto powie: gdzie kucharzy sześć... Oto niech czytelnik sam osądzi

Mowa jest o nowym dla Lwowa dyrygencie Latoszewskim:

Tego pokroju stały dyrygent byłby dla Lwowa cennym narybkiem.

Konia z rzędem, kto odgadnie dlaczego dyrektor opery i filharmonii poznańskiej, którym ów recenzent się zachwyca, zwłaszcza punktualnością jawienia się przy pulcie, że aż mu Europą powiało, dlaczego ten dyrygent dla Lwowa ma się stać — narybkiem.

Jeden z sześciu komentuje w sposób bardzo naciągnięty, że: 1) są to prywatne porachunki z miejscowym, wybornym zresztą, dyrygentem, 2) psychoanaliza wskazuje na zamiłowanie do ryb. Inny współpracownik zgadza się co do punktu pierwszego, ale przypuszcza, że powinno być nie narybkiem, tylko nabytkiem. Nie rozstrzygamy.

Dalsza szarada znajduje się w recenzji z opery „Tosca":

„Modlitwa" wykonana w trudnej pozycji zrobiła należyte wrażenie. Toaleta aktu II. poprawiła efekt w tej dziedzinie.

Czy „Modlitwa" zrobiła należyte wrażenie dzięki trudnej pozycji? Co to jest trudna pozycja? I co poprawiła toaleta: efekt modlitwy czy efekt trudnej pozycji?

P. Brodzki wybaczy nam, że nie będziemy dyskutowali nad jego licznymi wątpliwościami gramatycznymi i stylistycznymi, mimo iż je w całości podzielamy, ale to należałoby raczej do pisma literackiego.

Szarada następna jest natury sportowo-erotycznej:

...pałeczka dogania śpiewaczkę, nie nadąża za jej temperamentem.

Piękny obraz pełen wdzięku: pałeczka goni śpiewaczkę, którą wprawdzie dogania, ale cóż z tego, kiedy temperament śpiewaczki jest jeszcze zwinniejszy od niej samej, bo za temperamentem pałeczka już nie nadąża. Nie martwmy się: niech pałeczka zabawia się z śpiewaczką, obejdzie się bez temperamentu. Dopiero nieco dalej wyjaśnia się powód ociężałości pałeczki, znajduje się ona bowiem w

istotnie żelaznej ręce dyrygenta.

Na koniec szarada, której nikt nie potrafił dotychczas rozwiązać:

Arię z „Arlezjany” można śpiewać tylko posiadając „koloraturę”. (Fenomen taki istnieje we Lwowie).

Kto to jest ten fenomen? Jak się nazywa? Ankieta rozesłana do 237 muzyków nie dała żadnego wyniku. Czytelnik, który rozwiąże tę szaradę, otrzyma maść na wzmocnienie zarostu. *16*

„ECHO” krytyczne

Staggione operowe

TEATR WIELKI. St. Moniuszko: „Halka” — G. Puccini: „Tosca” — G. Bizet: „Carmen” — J. Offenbach: „Opowieści Hoffmana” — Ch. Gounod: „Faust”.

Najlepszą operę można skasować zwykłą uchwałą magistratu, ale nie można jej na nowo uruchomić nawet na mocy — ustawy. Opera — ten paradoksalny twór, ten mieszaniec społeczno-artystyczny — jest arystokratką konserwatywną; wymaga tradycji, gleby nawożonej przez długie lata. Nie wystarczy orkiestra i chór, kilka dobrych głosów, reżyser, dekorator i kapelmistrz. Pokolenia muszą pracować, by powstała opera, t. zn. instytucja artystyczna krzewiąca piękno i kulturę. Pokolenia wykonawców i pokolenia słuchaczów.

Niestety, organiczny rozwój opery lwowskiej został przerwany. I z satysfakcją należy powitać każdą próbę ponownego uruchomienia. Lecz próby te powinny być finansowo odpowiednio ugruntowane, bo tylko wtedy są widoki, iż nie skończy się na — próbie... Bo regułą jest, że opera musi być deficytową; jeżeli opera staje się przedsiębiorstwem dochodowym przestaje być instytucją artystyczna.

Role tytułowe w Halce i Carmen kreowała jedna z najwybitniejszych polskich przedstawicielek fachu dramatycznego Wanda Wermińska. Oswobodziwszy się z więzów romantyki operowej, obdarzona niezwykłym temperamentem i talentem scenicznym tworzy postacie żywo uchwycone z życia. W jej Halce wyczuwa się tony tak naiwne, tak dziwne łaknące urojonego szczęścia, że konflikt i jego tragiczne rozwiązanie leży już w samym założeniu roli. Pod względem wokalnym — mimo iż partia leży jej za wysoko — artystka dobrze uchwyciła nutę ludową; pieśń „Gdybym rannem słonkiem„ wymaga jednak tempa nieco szybszego; sceny dramatyczne porywały ogromem tragizmu. Również zupełnie realistycznie ujęła artystka rolę Carmeny, podreślając mistrzowską niestety niekiedy przesadną grą wszystkie dramatyczne momenty opery. Kierownictwo staggione powinno by się pokusić o wystawienie „Salome” Straussa z Wermińską.

Tytułową rolę w „Tosce” powierzono Oldze Didur; głos jej ma barwę sympatyczną, zaś gra jest ujmująco prosta. Liryczne momenty artystka wykorzystała w wielkiej mierze; natomiast sceny dramatyczne wypadły blado. Małgorzatą (Faust), Olympią i Antonią (Opowieści) była Ada Sari, przedstawicielka typu prawdziwej primadonny operowej Piękny głos, dobra technika zwłaszcza koloraturowa, staranne opanowanie partii, oto pozytywne walory artystki. Partię Siebla („Faust”) odśpiewała laureatka konkursu śpiewaczego w Wiedniu Waleria Jędrzejewska. Jej piękny liryczny głos sopranowy, o barwie srebrzystej zyskał znacznie od czasu ostatnich występów Jako Giulietta („Opowieści”) wystąpiła Rena Kopaczyńska, sopranistka o dramatycznym zabarwieniu i bardzo dobrych górnych tonach. Zofia Halińska (jako Zofia w „Halce”) wykazała, że ostatnio zrobiła znaczne postępy w śpiewie i grze, jednak górne tony wymagają lepszego oparcia.

Z wykonawców ról męskich pierwszeństwo należy się Romanowi Wradze: bas-baryton o szlachetnym brzmieniu, rozległej skali i świetnie rozwiniętym rezonansie pozwala mu na śpiewanie partii basowych i barytonowych (Stolnik, Scarpia, Mefisto, 3 partie w „Opowieściach”). Wraga precyzyjnie odtwarza pod względem muzycznym, również muzykalnie frazuje; posiada również interesującą maskę i odpowiednią grę sceniczną. Obiekcje możnaby tylko zgłosić wobec aktorskiej interpretacji Scarpii, wahała się między dobroduszną jowialnością a dziką brutalnością a przecie Scarpia jest tylko łotrem, ale bardzo dystyngowanym.

Władysław Ladis (Faust — Cavaradossi) od ostatnich występów we Lwowie zrobił wielkie postępy; wysoka kwarta do „c” włącznie brzmi wybornie, jest pełna blasku i siły; natomiast średnica wymaga jeszcze uszlachetnienia. Euge-

niusz Mossakowski (Janusz — Escamillo — Walenty) jest rutynowanym artystą, o pięknym głosie barytonowym, którego górne tony są pełne sympatycznego blasku, średnica natomiast mniej swobodna, często o przydźwięku nosowym. Na szczególną pochwałę zasługuje tercet w „Fauście". Gołębiowski (Jontek — Jose) był może niedysponowany, może zmęczony, w każdymi razie nie rozwinął odpowiedniego materiału głosowego. Bedlewicz (Hoffman) jest muzykalnym śpiewakiem i jeszcze lepszym aktorem. Chór teatralny prawdopodobnie wskutek pracy dorywczej by bardzo nierównomierny, to samo można powiedzieć o orkiestrze.

Dyrygowali Latoszewski i Lehrer. Latoszewski wykazał dostateczny zasób energii przy utrzymaniu w karbach mało ześpiewanego zespołu. Pewne dynamiczne finezje byłyby się przydały brzmieniu orkiestralnemu. Lehrer ze zwykłym sobie stoickim spokojem starał się łagodzić liczne niestety wykolejenia.

Wartości inscenizacyjne, dekoracyjne i reżyserskie znajdują się na takim poziomie, że o jakiejkolwiekbądź ocenie jeszcze nie ma mowy. *7+9*

Koncerty

I. Uczniowski koncert Konserwatorium P. T. M.

Tegoroczny sezon koncertowy rozpoczęło Konserwatorium Pol. Tow. Muzycznego koncertem uczniowskim młodocianego skrzypka B. Strauchera. — Innowacja: koncerty uczniowskie z początkiem roku szkolnego. Praca szkoły w swym całorocznym przebiegu pod kontrolą publiczności może przynieść obustronnie ciekawe i wielkie wyniki.

B. Straucher okazał się skrzypkiem niezwykle utalentowanym, który już dziś potrafi przykuć uwagę słuchacza swą grą, stojącą zwłaszcza pod względem technicznym na zadziwiającej wyżynie, jeżeli się zważy, że wykonawca nie ma jeszcze lat 15, to trudno go podciągnąć pod normalne kategorie uczniów. Olbrzymia łatwość techniczna i umiejętność wykorzystania jej, prześliczny wielki śpiewny ton wywołują wrażenie wprost „metafizycznego" zrośnięcia się z instrumentem. Wielkie walory wybornej szkoły w interpretacji, frazie i finezji dźwiękowo dynamicznych dopełniają obraz młodego skrzypka, którego nazwisko należy sobie dobrze zapamiętać. Jest on chlubnym świadectwem pracy prof. M. Bauera.

Wtórował z precyzją i zrozumieniem Roman Fischler. *6+7*

M. Sołtys: Śluby Jana Kazimierza

W ramach uroczystości jubileuszowych J. E. Ks. Arcybiskupa Dr. B. Twardowskiego odbyła się między innymi uroczysta impreza muzyczna bardzo ważna gdyż w jej programie wykonało Polskie Towarzystwo Muzyczne przy współudziale zespołów chóralnych „Lutnia-Macierz" i „Bard" oratorium Mieczysława Sołtysa „Śluby Jana Kazimierza" (w fragmentach). Fragmenty te dały choć w przekroju obraz dzieła o szczerej, śpiewnej inwencji,ześrodkowanej w wokalnym aparacie, użytym z wielką umiejętnością. Solidna faktura formalna i charakter pewnej wewnętrznej żarliwości stawiają dzieło to na czele polskiej twórczości oratoryjnej.

Dr. Adam Sołtys czuwał nad doskonałym wykonaniem z pietyzmem i skupieniem mając znów sposobność do zadokumentowania swej wielkiej muzykalności i wprawy dyrygenckiej. *6+7*

Józef Schmidt

Jego tegoroczny koncert nie odbył się pod znakiem niezdrowej sensacji, to też zgromadził mniej niż zwykle publiczności, która jednakowoż doznała bardzo sympatycznego rozczarowania. Śpiewak ten jest fenomenem techniki śpiewaczej, przedstawicielem bel-canta w pełnym tego słowa znaczeniu. Świetnie opanowany oddech przeponowy i do ostatecznych granic rozwinięty rezonans, pełne, płynące forte, czarujące mezzo-forte; bajecznie swobodne, jak gdyby unoszące się w powietrzu pianissimo; czysta koloratura oraz rzadko dziś u tenora spotykany prawidłowy tryl — oto jego nieocenione walory śpiewacze. Jeżeli dodamy wielką poprawność dykcji (pomijając oczywiście język polski) zrozumiałym się staje dlaczego Schmidt, którego materiał głosowy wcale nie jest pierwszorzędny, a zewnętrzne warunki są również nieszczególne, mimo to osiągnął wysoki szczebel w hierarchii śpiewaczej.

Dlaczego głos jego na płytach i w radio zyskuje tak niesłychanie, wymagałoby specjalnego studium. *7+9*

Naczelny Redaktor: dr. Józef Koffler, Lwów, ul. Chmielowskiego 5, m. 2. Tel. 280-71
Odpowiedzialny Redaktor: Wacław Töpfer — Lwów — ul. Pełczyńska l. 31, II. p

Kantor ogłoszeń i prenumeraty: Małop. Biuro Dzienników, Lwów, Chorążczyzny 7

DRUKARNIA „DZIENNIKA POLSKIEGO", LWÓW, CICHA 5. — TELEFON 202-83